

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

MAQUETTES HABITÉES : INSTALLATION VIDÉOGRAPHIQUE
BASÉE SUR UNE RUPTURE D'ÉCHELLE QUI QUESTIONNE LA
CONSTITUTION DE L'EXPÉRIENCE SENSIBLE

MÉMOIRE CRÉATION
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN
ARTS VISUELS ET MÉDIATIQUE

PAR
FRANÇOIS LEMIEUX

JANVIER 2006

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	i
LISTE DES FIGURES.....	ii
RÉSUMÉ.....	iii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
NOTES SUR LES PRÉCÉDENTS.....	3
1.1 L'intention de réduction et le travail de Dan Graham.....	3
1.2 Une approche systématique et le travail de Hans Haacke.....	6
CHAPITRE II	
NOTES SUR ALTERATION TO HOMES FOR AMERICA.....	11
2.1 Introduction.....	11
2.2 Prémisses.....	12
2.3 <i>Alterations to Homes for America</i>	15
CHAPITRE III	
NOTES SUR DEVANT UNE ARCHITECTURE.....	26
3.1 Introduction.....	26
3.2 Prémisses.....	26
3.3 <i>Devant une Architecture</i>	25
CONCLUSION.....	33
ANNEXES	
1 Lettre envoyée aux participants pour <i>Alterations to Homes for America</i>	36
BIBLIOGRAPHIE.....	37

REMERCIEMENTS

Éric Bordeleau a bien voulu lire une toute première ébauche de ce projet. Avec leur vigilance habituelle, Charles Bergeron et David Tomas ont examinés plusieurs versions et m'ont fait part de précieux commentaires et observations. Le jury a également contribué de belle manière après le fait, et ce, à porter plus loin une réflexion sur le projet final et le mémoire. Une pensée pour un ami, feu Sébastien Théberge, sa générosité et son intérêt. À tous, ma vive gratitude.

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création présente les   uvres *Alteration to Homes for America* et *Devant une Architecture | Before an Architecture* réalisées dans le cadre du cursus de maîtrise à l'  cole des Arts Visuels et Médiatiques de l'Université du Québec    Montréal et s'intéresse à la relation que ces projets entretiennent avec l'héritage de l'art conceptuel.    travers le paradoxe *habiter et/ou disparaître*, les œuvres présentées abordent et questionnent la constitution de l'expérience sensible au cœur de l'idée de l'«habiter». Sont également présentées les manières de faire systématiques et autres stratégies sous-jacentes mises en œuvre dans ces projets. L'analyse proposée témoigne de mon intérêt pour les croisements entre narration, documentation, usage de la photographie, l'histoire de l'art et de l'architecture moderne.

LISTE DES FIGURES

Figures	page
1.1 Shémas et plans pour les <i>Time delay rooms</i> 1 à 4 de Dan Graham.	5
1.2 Exemples des <i>Pavilions</i> de Dan Graham réalisés entre 1979 et 1991.	6
1.3 <i>Artist's residence profile part II</i> de Hans Haacke réalisé en 1970-1971.	7
1.4 (a) <i>Condensation Cube</i> , 1963-1965 de Hans Haacke. (b) <i>Mirrored Cube</i> , 1965 de Robert Morris.	8
1.5 <i>Polls</i> de 1971, réalisé par Hans Haacke.	10
2.1 <i>Homes for America</i> de Dan Graham.	12
2.2 <i>Alteration to a suburban house</i> de Dan Graham.	14
2.3 (a) Détail et (b) schématisation de <i>Alteration to a Suburban House</i> de Dan Graham.	15
2.4 Première version de <i>Alterations to Homes for America</i> réalisée en 2004.	17
2.5 Détail de la contribution de Rachel et Morgan Baker en 2004 avec leur commentaire.	20
2.6 Détail de la contribution de Gary Frost.	21
2.7 Schémas comparatifs (a) <i>Alteration to a Suburban House</i> et (b) <i>Alteration to Homes for America</i> .	23
3.1 Détail et esquisse préparatoire pour <i>Devant une Architecture</i>	28
3.2 Schéma pour la présentation de <i>Devant une Architecture</i> .	30

INTRODUCTION

L'art conceptuel s'affirme dès les années 1960 et engage une réflexion sur l'art, le langage et la signification. Pensons aux manifestes *A media art* (Costa, Escari et Jacoby, 1966), *Position and Program* (Oiticica, 1966) et à *Art after philosophy* (Kosuth, 1969) qui ont engagé dès la fin des années 1960 une réflexion sur la condition de l'objet d'art, sa dématérialisation (Lippard et Chandler, 1968) et les avenues problématiques d'une telle entreprise (Buren, 1969). Cette suite de thèmes mis de l'avant par les pratiques dites conceptuelles ont affirmé en quoi l'art, son système et ses objets procèdent d'une logique pouvant être questionnée, voire transformée. L'impact de cette tendance et de son évolution, depuis son émergence jusqu'à nos jours, participe de questionnements cruciaux sur les conditions de production de l'art à notre époque.

Le présent mémoire prend pour assise cette suite de précédents, mais se concentre de façon plus précise sur des éléments caractéristiques précis des pratiques conceptuelles. Aujourd'hui, ces caractéristiques non-exclusives se présentent comme autant de modes d'organisation qui contribuent à déterminer un cadre davantage systématique pour la pratique artistique. Dans ce mémoire, je propose donc le survol de précédents à mon travail de création, entre autres à travers les pratiques de deux artistes conceptuels ayant développés des approches critiques quant aux conditions de production et de diffusion dans le contexte général de l'art. Je vais ainsi faire le lien entre certaines œuvres de Dan Graham et de Hans Haacke qui m'apparaissent pertinentes. Cette mise en relation explicite les manières de faire qui structurent en profondeur ma pratique et met mon travail en dialogue avec une tradition qui le dépasse et le nourrit.

Le mémoire est développé en trois chapitres : le premier divisé en deux parties et les deuxième et troisième en trois parties. Le premier chapitre du mémoire présente le travail de deux artistes conceptuels des années 1960-1970, dont les positions théoriques et les démarches servent à la fois de sources à ma propre pratique et, du fait même, de repères pour aborder et apprécier mes oeuvres réalisées en cours maîtrise. La première partie de ce chapitre couvre le travail de Dan Graham sur l'idée de réduction, tandis que la deuxième partie s'intéresse à la démarche de Hans Haacke quant à la logique systématique de son travail. Au terme de cette brève incursion historique, il nous apparaîtra pertinent de retenir ces deux idées de réduction et de système, qui participent des fondements de ma démarche. Les deux autres chapitres présentent chacun un de mes projets, en mettant encore une fois l'accent sur la façon dont ils trouvent leur place en relation à la tendance conceptuelle.

CHAPITRE I

NOTES SUR LES PRÉCÉDENTS

1.1 L'intention de réduction et le travail de Dan Graham

Les pratiques de l'art moderne ont souvent cherchées à opérer une réduction formelle. En effet, tant dans les arts visuels que littéraires, les modernes ont cherchés à évacuer l'ornement dans l'optique d'une simplification formelle. Les exemples à l'appui sont nombreux; de Adolf Loos, avec son manifeste *Ornement et crime* de 1908, au Bauhaus allemand et au constructivisme russe dans les années 1920 à 1940 ou plus tard, au minimalisme américain des années 1960, qui a proposé des œuvres décisives de cette tendance. Parallèlement, se développe l'idée de réduction de l'objet vers sa qualité essentielle (autant dans l'objet que dans le discours qu'il met de l'avant) : le langage. Ce cadre élargi pour la pratique artistique m'amène à réfléchir sur divers aspects de l'œuvre d'art et à la manière dont elle se systématisait au XXe siècle. Pour bien exprimer l'intention de réduction que l'on retrouve dans les pratiques conceptuelles des années 1960 et 1970, il apparaît important de dégager quelques aspects du contexte artistique de l'époque.

Tel que mentionné, c'est à la suite du mouvement minimaliste que les artistes conceptuels annoncent leur direction, en rupture avec le formalisme. Ils font valoir qu'un travail en amont des impératifs strictement formels est

possible. Cette perspective de travail prend forme à travers trois aspects de la pratique que des artistes comme Joseph Kosuth vont théoriser (Kosuth, 1969). En s'inspirant de la philosophie du langage et de la sémiologie, Kosuth fait l'analyse du langage, de son rôle dans la signification de l'objet d'art et dans sa participation au discours dans l'œuvre. Ces trois éléments sont compris comme autant d'avenues à questionner dans la production d'objets d'art. Les aspects strictement formels sont dès lors escamotés au profit d'une réflexion sur les conditions de production de tels objets. En guise d'exemple, des artistes conceptuels comme Dan Graham, ont voulu présenter de nouvelles stratégies de diffusion pour l'œuvre à l'extérieur du contexte de la galerie d'art. Cette volonté émane d'un désir d'analyse et de dépassement des codes et normes pour la production et la diffusion de l'art ou de façon plus précise; de cette information que l'on nomme «art». La notion de réduction sur les bases d'une simplification géométrique de l'objet en galerie, trouve par là une issue dans l'agenda conceptuel, qui propose non-seulement des avenues de désacralisation ou de banalisation de l'objet dans les nouveaux contextes de diffusion, mais une approche systématique et/ou documentaire engagée à tester en quelque sorte les limites de l'idée même d'«objet d'art». Pour ces artistes, cette transformation apparaît fondamentale et va opérer un changement de paradigme dans la manière de comprendre l'activité artistique et sa portée dans le social.

Sensible au rôle que jouent les normes dans l'expérience de l'art de son époque, l'œuvre de Dan Graham incarne ce changement de paradigme. Dans plusieurs de ses œuvres, il confronte le regardeur en le détroussant de ses repères dans l'expérience esthétique. En pratique, cela se traduit par des stratégies visant à déstabiliser le public. Pour ce faire, une stratégie qu'il favorise consiste à créer des espace équipés de caméras de surveillance en circuit fermé, et ce, en temps réel. Par l'usage du délai dans la diffusion de la vidéo est provoquée une ambiguïté perceptuelle et émotionnelle. (fig. 1.1)

Dans ce corpus d'œuvres, des pièces de dimension semblable sont jointes ou séparées par des cloisons. Les caméras vidéos documentent l'activité se déroulant dans chacun des espaces construits. Sur des écrans installés dans

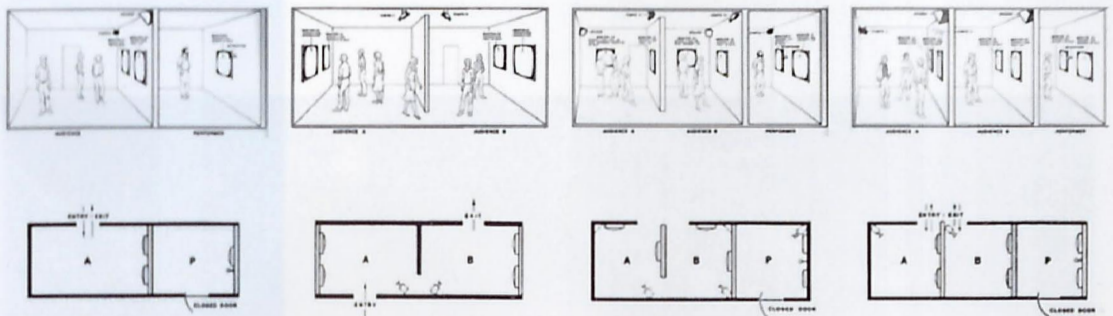


Figure 1.1 Shémas et plans pour les *Time delay rooms* 1 à 4 de Dan Graham sur le mode de l'installation vidéo en circuit fermé.

chacune des pièces, la documentation est présentée avec huit secondes de délai. Ce dernier correspond au temps limite dont notre mémoire à court terme dispose pour évaluer le moment présent. Ainsi, à la vue des images enregistrées huit secondes plus tôt, le visiteur se voit en pleine exploration du dispositif sans en saisir pleinement la logique; il s'observe lui-même déstabilisé. Graham développe ici un vocabulaire lui servant à questionner deux niveaux d'expérience de l'œuvre : l'expérience sensorielle immédiate et l'interprétation faite de cette même expérience dans le temps.

Aussi, les *Pavillions*, développés par Dan Graham à partir des années 1980, mettent de l'avant une véritable esthétique de disparition. Réalisée dans toutes sortes de formes et de matériaux réfléchissants, la volumétrie architecturale simple de ces structures est en constante relation avec l'environnement. (fig. 1.2) À mi-chemin entre l'œuvre d'art et le belvédère, la part de l'œuvre dans les *Pavillions* est équivoque. Les plans qui composent

ces volumes étant le plus souvent faits de miroirs et de verre sombre, ils réfléchissent l'environnement comme pour soustraire leur présence monumentale au contexte : se soustraire au monde. La qualité du jeu de miroir reprend l'idée de réduction appliquée à l'architecture. Cette idée, entre «habiter» et «disparaître», propose un paradoxe pratique.



Figure 1.2 Exemples de *Pavillions* de Dan Graham réalisés entre 1979 et 1991 qui explorent diverses qualités réfléchissantes dans leur conception.

1.2 Une approche systématique et le travail de Hans Haacke

Pour expliciter la logique systématique de ses oeuvres, Hans Haacke fait référence à la théorie générale des systèmes proposée à l'époque par la biologie. Dès 1965, cette référence nous permet de dissocier d'emblée la production de Haacke des intentions formalistes largement répandues dans les années 1960. En marge de la théorie des couleurs, des *gestalt* et autres expérimentations que pouvaient mener les artistes sur la forme, le support et la surface, Haacke a plutôt défini ses œuvres comme autant de systèmes ouverts et fermés. Cette approche systématique renverse une logique de l'œuvre strictement fondée sur la vision comme moteur esthétique. Dès lors, l'usage de divers modes d'organisation, plus ou moins restrictifs, se présentent comme outils. Un premier exemple se trouve dans l'usage de la

grille comme élément structurel. En imposant une logique de lecture, la grille rapporte le contenu de l'œuvre à une trame linéaire ou schématique.

Présente dans le travail de Haacke, on retrouve cette stratégie dans les pratiques d'une part importante d'artistes conceptuels de la même époque. *Gallery Goers' residence profile part II*, réalisé en 1970-1971, marque une étape charnière dans le travail de Haacke. (fig. 1.3)

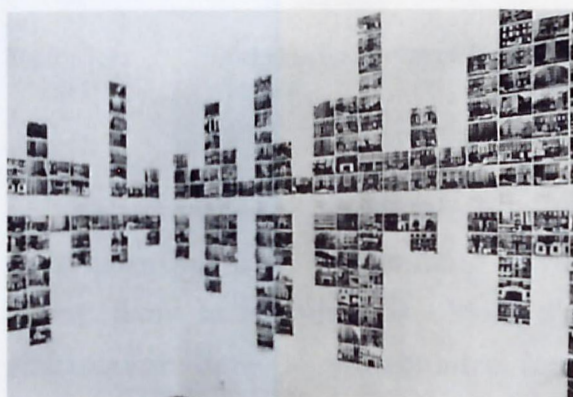
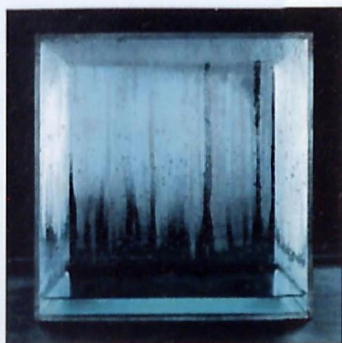


Figure 1.3 *Artist's residence profile part II* de Hans Haacke. Pour cette pièce, Haacke documente lui-même les logis d'artistes résidents sur l'île de Manhattan. Les adresses civiques ainsi que les informations sur la condition des bâtiments sont présentés au centre sous forme de texte.

Un second exemple se trouve dans la pièce *Condensation cube* (fig. 1.4a), pour laquelle un cube translucide contenant une petite quantité d'eau est hermétiquement scellé. «I was very excited about the subtle communication with a seemingly sealed off environment and the complexity of unrelated conditions determining a meteorological process.¹»

¹ Hans Haacke, *Framing and Being Framed*, New York: New York University Press, 1975, page 46-47



(a) Figure 1.4 (a) *Condensation cube* de Hans Haacke et (b) *Mirrored cube* de Robert Morris.

Si, d'une part, cette œuvre peut être comprise comme la simple démonstration d'un phénomène physique et ainsi questionner sa place même dans le monde des objets d'art, d'autre part, elle présente ce phénomène dans le vocabulaire formel du minimalisme. En effet, sa référence directe à d'autres œuvres d'apparence analogue, notamment au cube réfléchi de *Mirrored Cube* (fig. 1.4b) réalisée par l'artiste américain Robert Morris, fait de *Condensation Cube* un objet paradoxal lorsque pris dans le contexte de création artistique général. Cette double qualité apparaît importante pour Haacke qui affirme une volonté de s'éloigner de paradigmes strictement visuels. Contrairement à l'œuvre de Morris, *Condensation cube* présente le processus de transformation physique comme réduction de la signification. Dans ses premières années de carrière, Haacke place progressivement les formes, couleurs, compositions, textures et la disposition des éléments au second plan. Ils sont plutôt déterminés en fonction de considérations pratiques d'assemblage et de fabrication.

Cette manière d'envisager la composition nous rapporte à la notion de système et met l'accent sur la logique de transformation performée par l'œuvre à travers un processus plutôt que sur un effet de l'ordre de l'esthétique. À l'instar de Marcel Duchamp, à l'égard de ses *ready-mades*, Haacke dit de ses œuvres qu'elles sont indépendantes du contexte de la galerie d'art dans la mesure où une circulation s'opère en elles indépendamment des normes du contexte dans lequel elles sont présentées. En résulte un échange, un transfert ou plutôt, comme le souligne justement Jack Burnham dans *Framing and Being Framed* (Haacke, 1975), une *oscillation conceptuelle*. Ce type de proposition artistique s'adresse davantage à nos capacités d'analyse sémiologique du contexte et appelle à formuler une attitude de réception nouvelle, qui ne soit plus simplement régie par la vision. La circulation dans l'œuvre n'apparaît pas immédiatement et de façon nécessairement esthétique dans l'objet, mais structure en profondeur la logique selon laquelle l'œuvre nous parvient.

Cette qualité d'oscillation conceptuelle décrite par Burnham traduit un jeu entre raison, entendement et imagination dans l'appréciation du visiteur. Elle évoque l'incapacité de nos facultés à fixer une connaissance de l'objet que présente l'artiste à savoir si l'objet est ou n'est pas une œuvre. Cette dernière devient source de doute et favorise le questionnement ou la prise de position devant le dilemme posé. Dans plusieurs de ses projets, Hans Haacke met non seulement notre relation *esthétique* au défi, mais également notre relation *éthique* à l'objet d'art. Ce rapport très direct avec le jugement des visiteurs est explicité dans des pièces participatives telles que *Polls* de 1970. (fig.1.5) Dans cette série d'œuvres, Haacke élabore des sondages auxquels le visiteur de la galerie ou du musée est invité à participer. Le sondage comme système de classification place le visiteur dans une position où il doit se prononcer. Ce processus à l'issue duquel un savoir positif est dégagé nous renseigne sur la position du public vis-à-vis de la question posée par Haacke;

une façon inédite d'activer concrètement la part politique et éthique de l'expérience de l'œuvre. Cette dernière active dès lors un espace d'échange et manifeste ainsi une possible emprise sur le réel.



Figure 1.5

Polls fut présenté en 1970 au MOMA à New-York. Pour l'occasion Haacke posait une question d'ordre éthique sur la politique américaine : «Would the fact that Governor Rockefeller has not denounced President Nixon's Indochina policy be a reason for you not to vote for him in November?».

CHAPITRE II

NOTES SUR ALTERATION TO HOMES FOR AMERICA

2.1 Introduction

Alteration to homes for America est un projet photographique se rapportant à l'art conceptuel et à l'architecture. Le projet est en référence aux œuvres *Homes for America* et *Alteration to a Suburban House* de l'artiste américain Dan Graham. En prenant pour base leurs thématiques, j'ai choisi de renverser leurs logiques pour ensuite les joindre en un seul système. Ainsi, à l'inverse du reportage photographique de *Homes for America* de Graham, une communauté d'individus, de couples et de familles sont invités à documenter les intérieurs et extérieurs de leurs résidences. Ces participants ont en commun le fait d'habiter des développements immobiliers dont l'architecture est uniformisée, et ce, en banlieue de grands centres urbains. Le projet souligne l'appropriation dont l'architecture fait l'objet et permet de voir comment les participants habitent leur domicile. Il permet aussi de répertorier les méthodes favorisées par les participants pour documenter et dévoiler leur espace résidentiel par la photographie. *Alteration to Homes for America* propose de fait une réflexion sur le langage, sur l'image et la narration qu'ensemble ils rendent possible.

2.2 Prémisses

Pour la réalisation du projet *Alteration to Homes for America*, je me suis penché sur le travail de Dan Graham se rapportant à l'architecture. Plus précisément, j'ai élaboré un projet qui prend sa source dans deux de ses œuvres conceptuelles importantes soit *Homes for America* et *Alteration to a Suburban House*. Ces œuvres marquantes, respectivement complétées en 1966 et 1978, ont été jointes en un projet unique qui, trente ans plus tard, renverse et pose un problème analogue dans un autre cadre de référence. Pour expliciter cette démarche, une brève description des deux œuvres de Graham sera nécessaire dans le but de mettre en lumière les enjeux et la pertinence de cette citation.

Homes for America est un photo-reportage sur la standardisation résidentielle que l'on retrouve un peu partout en Amérique du Nord (fig. 2.1). Cette œuvre fut à l'origine publiée dans un magazine et présente des prises de vues réalisées par Graham dans la Banlieue de New-York, ainsi que des éléments de texte.



Figure 2.1 *Homes for America* de Dan Graham, 1966-1967.

Sur les deux pages principales de la publication, les images et le texte sont disposés selon une grille qui uniformise la présentation du contenu : «I designed works for magazine pages which would both be self-defined and would relate, through their context, to the surrounding information on the other printed pages...²».

En plaçant son œuvre dans un magazine, Graham met de l'avant l'idée selon laquelle les codes et la structure du format magazine subordonne le contenu de l'article à une structure déterminée qui en influence l'interprétation. Pour lui, cette structure est en outre mise en opposition à l'espace dit «objectif» de la galerie d'art moderne que les minimalistes défendent alors comme espace neutre. Graham s'intéresse ici au sens dans la présentation et l'organisation des images et du texte: «In my article, *Homes for America*, in place of the fact, all information takes place as in-formation abstracted»³. Contrairement à ce qu'ont retenu beaucoup d'entre nous, la préoccupation de Dan Graham dans *Homes for America*, a peu à voir avec les conditions sociales du contexte de banlieue. Ce que l'artiste canadien Jeff Wall décrit un peu vite comme un reportage sur la pauvreté et la misère sociale n'apparaît dès lors pas juste (Charre et Macdonald, 1995). Certes, le discours sur la standardisation et l'uniformisation des projets d'architecture résidentielle évoque le contexte social et économique, mais cela n'est pas au cœur des préoccupations de l'artiste. Graham dit s'intéresser plutôt à la manière dont les codes et les structures du média *magazine* orientent et circonscrivent possiblement la lecture que l'on fait du contenu; «My idea was to present art *in-formed directly by the information media* : as information available only as printed matter and not representing anything but itself as

² Dan Graham, *Exhibition catalogue*, Perth: The Art Gallery of Western Australia Press, 1985, p.13

³ Dan Graham dans Alberro A. et A. Stimson. *Conceptual Art: a critical anthology*, Cambridge, Massachusetts: MIT press. 2000. page: 67

read by the audience⁴» (Je souligne). Graham montre en quoi cette structure du magazine entre en relation avec la standardisation des domiciles qu'il documente en banlieue. Il fait ici le lien entre l'organisation des images dans le média imprimé et l'uniformisation des lots résidentiels. Design graphique et architecture se trouvent mis en relation, ce qui met en évidence le caractère systématique de leurs activités respectives. En soulignant la correspondance de ces modes d'organisation, *Homes for America* se présente comme une œuvre clef dans le développement de l'art conceptuel des années 1960.

Alteration to a Suburban House est en contrepartie un projet sculptural dans la lignée des architectures miroirs développées par Dan Graham dans les années 1980 (fig. 2.2). Il fut présenté sous forme de maquettes qui mettent en marche les problématiques relatives aux espaces privés et publics. C'est à travers les considérations éthiques dégagés par *Alteration to a suburban house* que l'artiste pose le problème : entre vision et architecture.

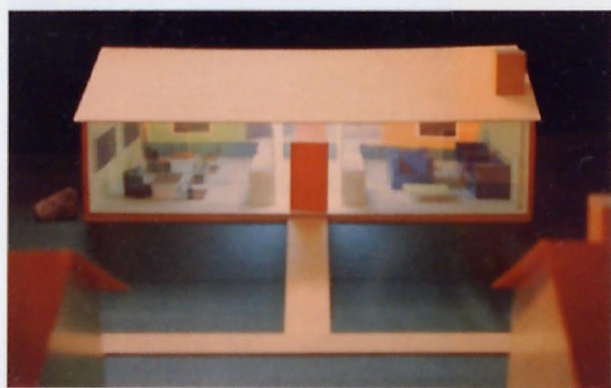


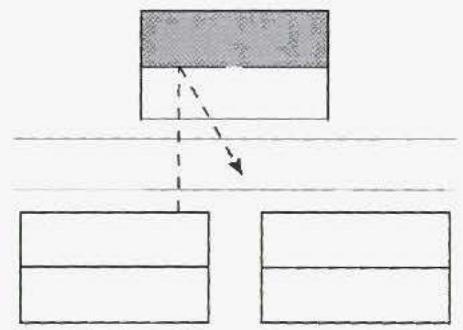
Figure 2.2 *Alteration to a Suburban House* de Dan Graham, 1978.

⁴ Ibid. page: 67

Graham y articule un système optique dont le vocabulaire formel emprunte aux extrêmes du spectre de l'architecture moderne. Le *bungalow* préfabriqué, la maison de verre et l'édifice miroir sont ainsi hybridés. En résulte la création d'un espace inédit dont la logique optique est singulière. Concrètement, *Alteration to a Suburban House* se présente comme un ensemble de trois maquettes architecturales représentant des demeures de banlieue (fig. 2.3a). De part et d'autre d'une rue, deux logis font face à un troisième dont la façade avant, à la manière de la *glass house* moderne, est de verre parfaitement transparent. Cette tierce demeure est divisée en son centre par une cloison de miroirs parallèle à la façade (fig. 2.3b). Les pièces avant du logis sont formellement prédestinées à des usages publics, comme les salon, cuisine et boudoir, qui sont visibles de la rue, tandis que les chambres et les salles de bains, etc., sont pour leur part situées derrière la cloison centrale et donc, cachées dans la partie arrière de la résidence.



(a)



(b)

Figure 2.3

(a) Détail et (b) Schématisation de l'effet optique de réflexion dans *Alteration to a Suburban House* de Dan Graham, 1978.

Phénomène dès lors d'intérêt, cette cloison centrale réfléchit les maisons lui faisant face, l'espace intérieur avant de la demeure et les activités qui s'y déroulent.

These houses are seen the way a connoisseur examines a work of art. The use of a mirror in *Alteration to a Suburban House* arbitrarily separates private space, made more mysterious, from the full visible front areas. The traditional disposition of the family space is altered. The mirror's reflection also, *exposes the house's relation to the social environment, revealing the position of the spectator's gaze.*⁵
(je souligne)

Alteration to a Suburban House propose donc une forme de désaxement de l'espace architectural; non plus seulement comme rapport essentiel au corps, mais comme expérience conceptuelle sur les relations privées et publiques en lien étroit avec les visions singulières du visiteur, du promeneur et du résident. N'ayant pas vu le jour faute de moyen, ce projet reste un précédent conceptuel important de la mise en forme de problématiques sur l'habiter entre l'individuel, le familial et le collectif.

2.3 *Alterations to homes for america*

C'est dans l'hybridation de ces deux projets qu'a été élaboré *Alteration to Homes for America* (fig. 2.4). En reprenant divers éléments de structure de ces projets marquants, j'ai pu poser un problème analogue par l'usage de la maquette, de la photographie et du texte. En sollicitant la participation du public par l'entremise d'Internet, *Alteration to Homes for America* prend pour assises la participation de résidents de banlieue et leur négociation des

⁵ Dan Graham, *Dan Graham: exhibition catalogue*, New York: building and signs, 1981, p.35

termes selon lesquels ils dévoilent ou non les espaces privés de leur logis. L'ouverture d'un tel espace médiatique renverse et actualise la logique de *Homes for America* en fonction de nouvelles technologies de communication et d'une autre approche à la documentation et la diffusion.



Figure 2.4 Première version du projet *Alterations to Homes for America* réalisée en 2004 et pour laquelle les résidents de 23 domiciles ont collaborés.

Pour la réalisation de *Alteration to Homes for America*, un appel a été lancé sur différents babillards électroniques de façon à entrer en contact avec des individus, des couples et des familles de diverses banlieues de la côte est américaine (Québec, Ontario, Nouvelle-Écosse et Nord-est des États-Unis). Plus précisément par l'entremise de répertoires téléphoniques et de babillards en ligne, j'ai concentré mes recherches sur les regroupements de citoyens, les développements urbains fermés et les circuits résidentiels de promoteurs que l'on retrouve abondamment près de Toronto et Guelph en Ontario, dans les États américains du Maine, du Vermont et de New-York. En faisant participer des gens qui habitent les lots de développements résidentiels standardisés, je voulais voir comment ils personnalisent et

s'approprient leur espace. J'ai invité ces résidents à me faire parvenir des images et de courtes descriptions de chacune des pièces de leur domicile. (voir annexe 1) Tout en faisant valoir que cet exercice était réalisé dans le cadre d'une recherche universitaire, je les ai informés que leurs contributions feraient éventuellement l'objet d'une publication. Environ cinquante personnes ont répondu à l'appel, ayant pris connaissance des implications du projet à cette étape.

Ces participants ont en commun le fait d'avoir accepté mon invitation, de vivre sur la côte est d'Amérique du nord et de posséder un ordinateur équipé d'une connexion Internet ainsi qu'un appareil photographique numérique. Ils ne sont pas nécessairement familiers avec le monde de l'art et ne savent pas au départ que leurs textes et photographies seront présentés en galerie. Après leur avoir proposé, près de la moitié se sont rétractés, portant à vingt-trois le nombre de participants pour cette première phase du projet. Sur réception des documents produits par chacun des participants, j'ai organisé les images et le texte selon une grille réglée à l'avance qui uniformise les dimensions et l'édition typographique. Ces dispositions consistent à souligner dans les images et le texte, ce qui diffère dans les modes de représentation du chez-soi et dans les manières d'en produire une représentation.

Présenté ainsi, le projet prend des allures de registre, d'archive ou de maquette d'édition qui rappellent le travail conceptuel des années 1960 et 1970. Une fois en galerie, d'un côté les images et de l'autre le texte, côtoient la lettre d'invitation envoyée aux participants par courriel en anglais et en français. Cette présentation du projet invite les visiteurs à enquêter par eux-mêmes sur la nature du projet et soulève des questions se rapportant à la logique de l'œuvre en fonction de la référence directe de son titre à *Homes for America* de Dan Graham.

L'espace que j'ai développé avec *Alteration to Homes for America* devait permettre la comparaison des images et du texte envoyés par chacun et favoriser une lecture croisée entre les contributions des participants. Ainsi, au contraire de l'approche valorisée par Dan Graham dans *Home for America*, basée sur une grille dont l'aspect est dicté par le format du magazine, j'ai privilégié une grille ouverte, c'est-à-dire un simple système de classification sans prescription à l'égard des dimensions physiques du projet. Ainsi, la forme du projet résulte de la rencontre entre des matériaux formatés d'avance (cartons aux dimensions finies) et par la quantité de contributions au projet. Je rejoins en cela la préoccupation de Haacke, concernant l'emphase sur les processus d'association plutôt que sur la prédétermination de qualités esthétiques. Toutefois, la lecture de ce système de classification se fait de façon analogue à la grille de *Homes for America* et agit conformément au paradigme «art-as-text» des années 1970. Ce dernier courant prend pour prémisses les prédicats constructivistes qui avancent que, puisque la réalité est une construction sociale, nous pouvons seulement comprendre comment les individus se représentent cette réalité au moyen de symboles et de langage. Outre le problème de la grille, la participation à l'œuvre s'articule au travers des suites de décisions particulières prises par les participants dans le projet, d'où l'intérêt de développer un appareil qui favorise les chassés-croisés entre les contributions visuelles et écrites des participants. Ces derniers sont confrontés à un problème qui relève de l'éthique. Ils doivent décliner, accepter ou négocier les modalités de dévoilement de leur logis.

Lorsque l'on aborde la totalité des contributions au projet, une majorité des participants semble avoir documenté sans pudeur les espaces de leur domicile. Un autre groupe propose pour sa part une diversité de stratégies de contournement. Ces contributions font état de manières de faire, de façons de travailler ou de ne pas travailler la prise de vue, de faire ou de ne pas faire

de mise en scène, de cadrage, de texte d'accompagnement ou de portrait. Ainsi, que ce soit à travers le dessin d'enfant ou à travers un trajet particulier présenté sous forme de visite dans la résidence, la logique de prise de vue révèle une séquence dans la façon qu'ont les participants de dévoiler leurs espaces privés. Dès lors, l'œuvre révèle non seulement ce qui est dit et montré, mais aussi ce qui caché; ce à quoi le participant tourne le dos ou ce qu'il ou elle omet volontairement de documenter.

Pour la documentation du domicile, la majorité des participants à l'œuvre favorisent une visite des lieux qu'ils structurent généralement de l'entrée du domicile vers les espaces publics pour terminer avec les espaces privés. Ainsi Melissa et Morgan Baker de Nouvelle-Écosse, présentent leur domicile en débutant par le hall d'entrée situé au premier étage. Ensuite, chacunes des pièces et la cage d'escalier sont présentés pour finir par des images du deuxième étage et en prime, un portrait de chacun d'eux sur le canapé du salon. Chaque image est annotée d'un court paragraphe explicatif où quelques anecdotes sont livrées. (fig. 2.5)



Figure 2.5

Extrait de la contribution de Rachel et Morgan Baker dans *Alteration to Homes for America* 2004.

Contrairement aux Baker, certains contributeurs vont souhaiter participer tout en tentant de garder une certaine forme de contrôle sur l'exercice que je leur propose. La contribution de Gary Frost est explicite à cet égard. Monsieur Frost est originaire de la banlieue d'Augusta dans l'État du Maine. Il a réalisé une réplique de son domicile à l'échelle approximative de 1/30e en blocs de construction *Legó*, et ce, spécifiquement pour ce projet et sans que je ne lui soumette de directives particulières; autres que celles inscrite à la lettre d'invitation originale. L'emploi d'une telle stratégie témoigne de mécanismes de protection de l'espace intime: une forme de pudeur appliquée au logis. (fig.2.6)



Figure 2.6 Extrait de la contribution sans texte de Gary Frost dans *Alteration to Homes for America* 2004.

Ces comportements, rapportés par la photographie, ajoutent à la complexité de *Alterations to Home for America* et à la diversité des narrations proposées par les participants à l'œuvre. De façon générale, les formes de démonstration se négocient à travers l'usage de la caméra, le recours à des techniques comme la maquette ou le dessin et l'approche choisie dans la rédaction du texte. Les moyens favorisés pour cette démonstration témoignent de manières d'accompagner l'expérience d'un espace d'une forme de «narration» sous forme d'images et de texte. Mais au sein de *Alterations to Home for America*, ces images ne prennent vraiment leur sens que lorsqu'elles sont mises en relation avec la démarche de Dan

Graham dans *Homes for America*. Le projet acquiert dès lors un second niveau de complexité et la relation d'échange avec les deux œuvres de Dan Graham devient cruciale.

De plus amples rapprochements peuvent être tentés entre mon projet et *Alterations to a Suburban House* de Dan Graham. Rappelons-nous d'une part que pour plusieurs de ses projets, Graham valorise la confection de maquettes pour expliciter l'intention conceptuelle de sa démarche. Dans *Alteration to a Suburban House*, le système de miroirs et la fenestration de l'architecture qu'il met en place posent la question de l'espace privé et public de façon inédite, et ce, à travers deux grands paradigmes architecturaux antagonistes. D'une part, il fait référence directement au *bungalow* : habitation nord-américaine par excellence, et d'autre part à la maison de verre : un paradigme d'architecture moderne où les limites entre le dehors et le dedans sont renégociées. Dans la rencontre de ces deux référents antagonistes, c'est l'usage du miroir qui met en place un système optique inédit. Il marque une limite franche mais ouvre un espace visuel paradoxal au cœur du logis qui retourne une information sur le point de vue d'origine de l'observateur : l'œil de celui qui, de l'extérieur, regarde à l'intérieur de la maison. À la lumière de cette référence, mon projet fait usage de la photographie de façon analogue au miroir dans *Alteration to a Suburban House* de Graham. La position de la caméra détermine ce qui est montré ou non par les photographes/participants. Les images issues de ce processus sont le fruit d'une suite de décisions particulières à l'égard de ce qu'il leur apparaît important de dévoiler ou de tenir à l'écart du champ de la caméra pour remplir les critères de l'exercice. Ces décisions informent une manière de lire l'espace et de choisir un angle de vue en fonction de ce qu'ils souhaitent présenter : l'usage du miroir comme moyen de discréditer de l'information (fig. 2.7a) est assimilé à la photographie (fig. 2.7b).

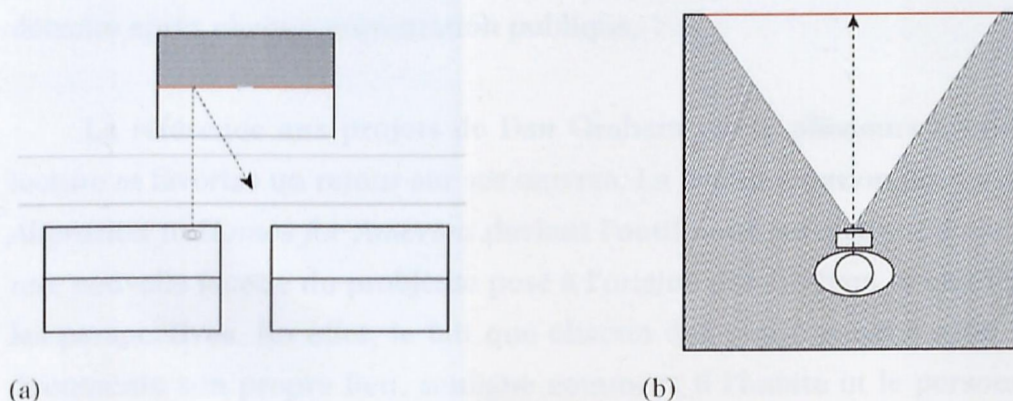


Figure 2.7 Schémas comparatifs (a) *Alteration to a Suburban House* et (b) *Alteration to Homes for America*

Contrairement à la logique que développe *Homes for America*, l'aspect participatif de *Alteration to Homes for America* va contre la logique de prise de vue favorisée par Dan Graham. Les participants sont invités à faire eux-même la prise de vue pour le projet. L'artiste n'a pas droit de regard sur les choix esthétiques et éthiques posés par les photographes/participants ce qui apporte une nouvelle dimension à ce que développait Graham conceptuellement avec l'idée de réduction. Le système que je mets de l'avant procède donc d'une autre manière de pratiquer l'effacement ou, autrement dit, la mise au second plan du rôle de l'artiste dans le fonctionnement de l'œuvre.

À un autre niveau, privilégier un système de classification au lieu d'un système-grille, c'est, suivant cette logique de l'effacement, une façon de dégager l'artiste de la responsabilité de mise en forme de l'objet. Ce système façonne lui-même la rencontre qui s'opère au sein de l'œuvre chaque fois qu'une nouvelle contribution y est répertoriée. La mise à jour du projet suggère l'impression d'un nouvel exemplaire des maquettes destiné à être présenté en galerie. Les nouvelles contributions de résidents s'ajoutent

chaque fois que l'œuvre est montrée. Cette dernière est documentée et détruite après chaque présentation publique.

La référence aux projets de Dan Graham ouvre plusieurs avenues de lecture et favorise un retour sur ses œuvres. La documentation produite dans *Alteration to Homes for America* devient l'outil nous permettant d'apprécier une nouvelle facette du problème posé à l'origine par Graham et en multiplie les perspectives. En effet, le fait que chacun des participants à mon projet documente son propre lieu, souligne comment il l'habite et le personnalise en fonction de ses goûts, de sa conception du beau ou d'un système pragmatique de l'habiter qu'il ou elle valorise. Vivant tous dans des quartiers de banlieue où les domiciles ont la même identité architecturale extérieure, les participants présentent par ailleurs des intérieurs décorés qui brisent avec l'uniformité que cherchait à documenter Graham. Là où le projet de Graham cherche à montrer l'uniformité des lieux publics à travers un système uniformisant (grille préformatée), mon projet montre la diversité des lieux privés à travers un système favorisant la diversité des lectures (système de classification permettant des liens infinis entre les éléments visuels et écrits). Mon projet souligne en quoi cette décoration des logis marque une appropriation. Elle devient peut-être une manière de résister à la grille imposée par les lots résidentiels standardisés souvent impersonnels et froids. *Alteration to Homes for America* nous renseigne sur leur manière de raconter cette résistance (personnaliser le logis; le décorer) à travers la participation au projet. Les narrations et images des photographes/participants se rencontrent dans l'œuvre et multiplient les chassés-croisés chaque fois qu'une nouvelle contribution est ajoutée. Dans ce processus, mon rôle est finalement réduit à l'archivage des documents et non plus dans la fabrication de contenu plastique pour l'œuvre. Je dois faire *la gestion* de cette œuvre, comme archiviste des contributions d'un public formé de participants quelconques. De cette façon, une réduction de la présence de

mon jugement y est manifeste et nourrit une certaine ambiguïté en regard du statut de l'objet proposé comme œuvre, du rôle de l'artiste et de la place du projet en contexte d'exposition.

CHAPITRE III

DEVANT UNE ARCHITECTURE

3.1 Introduction

Devant une architecture est une installation vidéographique se rapportant au cinéma d'exposition. Elle propose un jeu entre architecture et pratiques de démonstration. L'installation se présente comme une double projection. D'une part, une maquette et de l'autre, un décor sont filmés en plan et présentent les divisions d'un appartement en apparence similaire. Ces espaces sont habités, à gauche par trois souris, et à droite par trois hommes. Ces deux groupes d'occupants adaptent le logis à leur convenance et initient une nouvelle logique d'occupation de l'appartement. La nouvelle logique que met en place cette appropriation est manifeste. Assimilé aux labyrinthes et aux boîtes-tests pour souris utilisées dans les laboratoires de psychologie comportementale, un appartement devient un contexte d'observation et de démonstration.

3.2 Prémisses

Réalisé au cours de l'année 2005, *Devant une architecture* s'est articulé en continuité avec *Alterations to Homes for America*, donc à partir d'une réflexion sur l'image et ce qu'elle met en lumière concernant l'«habiter» comme pratique d'occupation. *Devant une architecture* emprunte la notion d'échelle aux pratiques de démonstration et propose l'examen de

l'environnement domestique et de l'influence qu'exerce cet environnement sur les agirs de l'occupant. À la manière de *Alterations to Homes for America*, *Devant une architecture behavioriste* naît de l'hybridation de deux références : *Vers une architecture* (Le Corbusier, 1995), ainsi que *The rat in the maze* (Tolman, 1948). Mais d'abord, une anecdote constitue le point de départ du projet. N'étant pas essentielle à la réception de l'oeuvre, il m'apparaît pertinent de la livrer dans le mémoire puisqu'elle éclaire le processus de création du projet et qu'elle est susceptible d'alimenter un second niveau d'interprétation.

En janvier 2004, trois souris sont capturées dans mon appartement à Montréal. Suivant cette découverte, une réplique miniature de l'appartement est confectionnée pour elles, à une échelle plus commode et correspondant à leur taille. Des noms qui correspondent à ceux de mes colocataires et au mien leur sont attribués. Une chambre de l'appartement est assignée à chacune des trois souris suivant la logique de ma colocation avec Benoît Chaussé et Simon Brown. Quotidiennement, la nourriture à l'usage des souris est déposée dans l'espace de la maquette. Les activités s'y déroulant font l'objet d'une documentation qui présente les événements ponctuels et l'espace tel que transformé par elles de jour en jour. De vifs impératifs de subsistance éveillent chez les souris la nécessité de s'approprier ce nouvel environnement et de le réaménager conformément à leurs besoins. Toutes les ressources disponibles sont triées et utilisées par les souris pour reconfigurer les fonctions de chacun des espaces de la maquette. En quelques jours seulement les souris ont complètement transformé la logique de la maquette; modifiant la fonction pratique et symbolique de chacune des pièces de l'appartement.

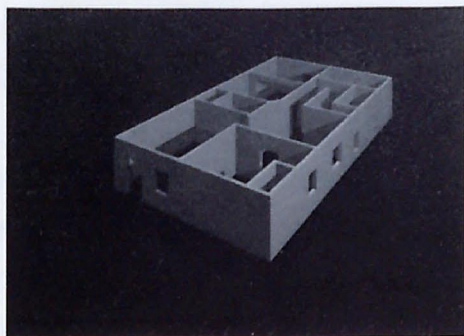


Figure 3.1 Souris trouvée et esquisse préparatoire pour *Devant une architecture*

3.3 *Devant une architecture*

Devant une architecture s'organise autour de références à l'étude du comportement et à l'espace habitable. (fig. 3.1) Tel que mentionné plus haut, il s'agit d'une installation se rapportant au cinéma d'exposition et dont la thématique propose un jeu entre architecture et pratiques de démonstration. Le projet se situe à la rencontre des deux éléments théoriques. Publié en 1923, *Vers une Architecture* est un manifeste connu et reconnu pour avoir formé certaines conceptions fondamentales de l'architecture moderne, notamment en assimilant le logis à la boîte et en comprenant cette dernière comme élément modulaire de construction pour la réalisation de projets architecturaux d'envergure. Une telle conception allait favoriser la standardisation selon une grille prédéterminée et la fabrication par moulage de modules (souvent de béton) uniformes agencés selon le résultat souhaité; l'ancêtre du préfabriqué et de projets résidentiels conçus en lots. Ainsi, les *immeubles-villas* et le concept de *machine à habiter* que Le Corbusier défend marquent un tournant dans les pratiques architecturales et se présentent comme l'ancêtre des projets résidentiels que l'on retrouve un peu partout en Amérique du Nord. L'objectif, pour l'architecte, est d'en arriver à un espace habitable optimisé à moindre coût. Cette rationalisation apparaît

évidente notamment dans la réduction maximale des espaces habitables privés pour lesquels Le Corbusier dit s'être inspirés des cabines de transatlantique. Les dimensions des espaces habitables sont ainsi déterminés au minimum acceptable en fonction des proportions universelles du corps humain. Le Corbusier a pour objectif de faire usage de l'aspect pratique que l'on reconnaît à l'ingénierie et de l'appliquer à l'architecture. Le manifeste se veut ainsi un plaidoyer en faveur de la grille comme standardisation des espaces habitables pour le bonheur des individus et le bien commun.

Cette référence au manifeste *Vers une Architecture* est mise en relation avec l'ouvrage *The rat in the maze* du behavioriste américain E. Tolman. Cette publication scientifique disponible dès 1948 présente les résultats de quelques vingt années de recherche expérimentale en psychologie du comportement. Ces recherches, menées principalement avec des souris, visaient à comprendre le rôle de l'environnement sur le comportement. Une conception selon laquelle l'environnement force, d'une manière ou d'une autre, l'organisme à *se comporter*, lui ouvre un champ de recherche inédit. Selon Tolman, le savoir dégagé au fil de centaines d'expériences et de tests menés sur autant de souris est transférable vers l'homme. À cet égard, un imminent collaborateur de E. Tolman, B.F. Skinner, fera paraître un ouvrage de fiction utopique important sur les dérivées de telles découvertes appliquées aux humains. Dans son récit utopique *Walden two* (Skinner, 1948), Skinner illustre une société où tous les citoyens sont formés d'après les prédicats behavioristes. Dans cet ouvrage de fiction/réaliste, le conditionnement informe le comportement des citoyens d'une ville et élimine les «déviances sociales». Contrairement à d'autres grands récits utopiques, comme chez Orwell ou Huxley, Skinner insiste sur la faisabilité pratique d'une telle entreprise. L'ouvrage à l'origine d'une controverse

relative, propose de déterminer concrètement les paramètres d'éducation selon lesquels une société basée sur le conditionnement behavioriste peut fonctionner⁶.

C'est à partir de ces références que se concrétise le processus de création de *Devant une architecture*. Le projet se construit en deux temps et à travers deux séquences vidéo produites distinctement. Toutefois, en galerie, le diptyque vidéo se présente comme une double projection dont les images, sont géométriquement analogues et invitent à la comparaison (fig. 3.2). Cette manière de présenter la vidéo évoque ici le système optique de la stéréoscopie dans la mesure où les deux images présentent en apparence le même plan à quelques exceptions près.

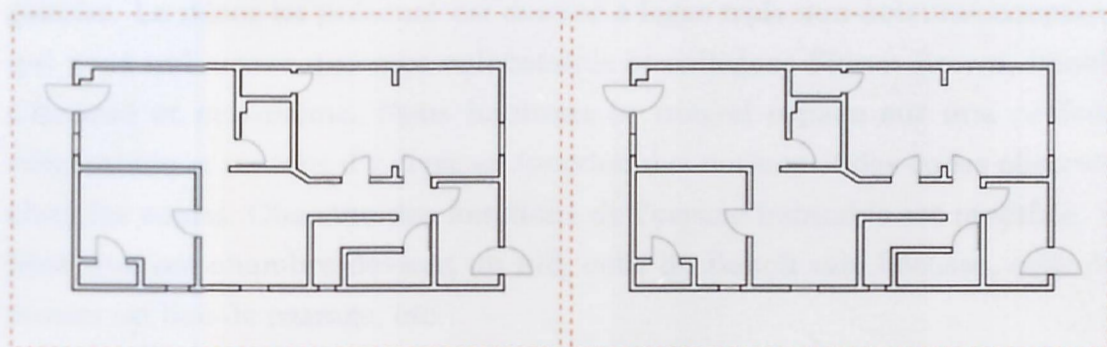


Figure 3.2 Deux images sont projetées côte à côte pour l'installation de *Devant une architecture*. L'une est habitée par des souris l'autre par des occupants humains.

De mêmes dimensions, ces images documentent deux réalités différentes rapportées à la même échelle par la projection. Une rupture de l'échelle se produit et incite à la lecture croisée des images de façon similaire à

⁶ Notons au passage que trois communautés d'habitation fermées (de l'anglais : gated communities) situées dans les États américains du Texas et de la Californie portent le nom *Walden two*.

Alteration to Homes for America. De là, les relations que le dispositif de présentation rend possibles, initient une réflexion sur les pratiques de démonstration.

La première vidéo présente en plan une maquette d'appartement habitée par trois souris. Cette documentation vidéo présente l'espace qu'elles habitent et transforment sur une période d'une semaine. L'expérience de cette première image s'enrichit d'un nouveau degré de complexité à la lumière de ce que présente la seconde image du diptyque. De fait, suite aux observations faites lors de la documentation de la maquette, j'ai considéré la possibilité de poursuivre le cycle de transfert d'échelle.

La séquence de droite présente de fait un décor conforme en proportions à l'appartement original et de facture similaire à celui de l'image de gauche. Le décor ici présenté est destiné à loger trois non-acteurs/occupants qui sont nul autres que mes colocataires et collègues Simon Brown, Benoît Chaussé et moi-même. Nous habitons ce nouvel espace sur une période déterminée et tentons d'y vivre en fonction des normes et des codes observés chez les souris. Chacune des fonctions de l'espace habitable est modifiée, si bien que ma chambre devient un nid, celle de Benoît une bécosse, celle de Simon un lieu de passage, etc.

Au premier degré, le dyptique agit comme un dispositif suggérant l'observation et évoquant nécessairement la documentation des boîtes-tests et labyrinthes utilisés par la recherche comportementale et le béhaviorisme expérimental. Toutefois, la lecture béhavioriste s'épuise, car, assimilé au lieu de résidence que représente l'appartement et ses fonctions, le résultat présente et suggère une situation problématique, sinon paradoxale. En effet, l'œuvre consiste en un théâtre de tensions concurrentes et insurmontables : tension entre deux échelles de grandeur; tensions découlant des contingences du lieu qui résistent/informent les actions des habitants dans

chacun des lieux; tension entre deux registres d'interprétation du lieu (logis, labyrinthe, boîte-test, etc.). Liés entre-eux, ces registres de tensions constitues le noyau dur de l'œuvre. La rencontre des deux vidéos ne résout en rien les tensions vécues dans chacun des habitats. Au contraire, en définitive, on reconnaît dans cette synthèse impossible une représentation de l'«habiter» comme pratique de résistance -jamais résolue- à la disparition.

CONCLUSION

À travers le paradoxe *habiter et/ou disparaître* mon travail aborde la construction de la narration sur l'espace dans le logis et d'autre part, entreprend de fragiliser le concept de béhaviorisme en soulignant la possible absurdité de l'idée d'une architecture surdéterminée en fonction d'observations et d'analyses du comportement. Ainsi, mes projets *Alteration to Homes for America* et *Devant une architecture*, s'appuient sur des manières de faire systématiques dont la mise en œuvre active cette tension et témoigne de mon intérêt pour les croisements entre narration, documentation, usage de la photographie et architecture.

En effet, en privilégiant différents systèmes ou procédés, je me préoccupe de recourir à des conditions de réalisation au service d'une mise en évidence des structures organisationnelles sous-jacentes aux pratiques de l'«habiter». Comme c'était le cas chez Graham (notamment dans son projet *Homes for America*, où le recours au système de grille du média imprimé sert à mettre en évidence les structures d'organisation de l'habitat standardisé), mes projets font du recours à une démarche et à un processus de mise en forme systématique plus qu'un artifice. Ils en font en fait le pivot autour duquel se déploient les paradoxes relatifs aux thèmes que je veux explorer. Ainsi, dans *Alteration to Homes for America*, ma démarche de cueillette des témoignages d'appropriation personnelle d'un espace d'habitation standardisé, trouve son écho dans un dispositif de présentation des éléments visuels et textuels qui permet des associations libres dans une lecture non linéaire. De même, dans *Devant une architecture*, la relation entre deux manières d'habiter et une même division physique de l'espace,

dépasse la relation binaire et devient une relation complexe, dans la mesure où le procédé de démonstration met en exergue le paradoxe habiter et/ou disparaître.

Certes, l'effort de rapprochement de mes œuvres avec le travail d'artistes établis du mouvement conceptuel ouvre une perspective historique pour l'analyse à la lumière d'un contexte plus général, historique et actuel. Les apports de Graham et Haacke participent en outre de questionnements cruciaux sur les conditions de production et de diffusion de l'art à notre époque et favorise l'utilisation de nouvelles modalités de production et d'analyse.

D'abord, de manière générale, le ressac de telles positions dans la production actuelle a un impact certain sur ma manière d'envisager la pratique artistique. Depuis les années 1970 et 1980, on retrouve des pratiques où la tendance conceptuelle se manifeste à différents niveaux. Mark Lombardi, Haim Steinback, Jeff Wall et Rodney Graham, puis, plus récemment, Pierre Huygues ou Tom Friedmann par exemple, voient dans leurs propres influences une forte identification avec la première génération de conceptuels des années 1960 sans pour autant en singer les modes d'intervention. Ces artistes ont recours à un héritage de logiques, d'astuces de manières de faire qui favorisent dans l'œuvre l'apparition de problématique sous forme d'apories. Cette présence du paradoxe favorise une *prise dialectique* sur les œuvres et met de l'avant une approche herméneutique et critique dans la lecture de ces instaurations symboliques humaines. Je peux tout à fait m'identifier à cette mouvance.

Par ailleurs, dialoguer avec Graham devient un moyen de renverser la logique de son projet *Homes for America*, tout en poursuivant son entreprise de réflexion sur le langage et l'espace. C'est à travers cette référence que

deviennent visibles ma filiation à son œuvre mais aussi une certaine distance critique. Quand je rends visibles les changements récents relatifs à l'«habiter», notamment dans les pratiques de résistance à la standardisation, et quand je choisis de me positionner comme un agent en co-construction d'une œuvre ouverte avec les collaborateurs et les regardeurs (par contraste avec Graham qui était le seul agent dans la production/réalisation du projet), je témoigne des dimensions historiques, culturelles et politiques de ma distance à l'héritage conceptuel et moderne en général.

En conclusion, chercher à mettre de l'avant les apories ou antagonismes vitaux et explorer des voies et modalités de résolution puis de dépassement, me semble une constante toujours irrésolue. Ces antagonismes vitaux sont présents dans mes projets *Alteration to Homes for America* et *Devant une architecture* au travers de la thématique de l'«habiter», activité humaine par excellence. L'optique conceptuelle offre une *grille critique* éclairante et fructueuse pour ce type d'approche. L'activité esthétique envisagée comme processus à base de contradictions éthiques travaillées mais insurmontées, voilà une perspective pratique dont le potentiel ne semble pas épuisé.

ANNEXE 1

Information

Projet *Alteration to Homes for America*

Sujet : Projet de création

Bonjour,

Je me nomme François Lemieux et suis présentement aux études en Arts visuels et médiatiques à l'Université du Québec à Montréal, Canada.

Je vous écris à l'égard de votre site. Cela fait un certain temps que je fais de la recherche sur les intérieurs de résidences. Cette recherche m'a amenée à votre page. Ainsi, j'ai une proposition de projet à vous faire.

Il existe de nombreux site où des intérieurs de demeures sont présentés et cela m'intéresse beaucoup. Mon idée (mon projet de création) implique l'aide de gens comme vous. Je vous demanderais de bien vouloir documenter les extérieurs et intérieurs de votre logis au moyen d'une camera digitale et de joindre, pour chaque image, une brève description écrite. Pour faciliter ce processus, les images et le textes pourraient m'être envoyées par internet.

Qu'est-ce que je vais faire avec ces images et ces textes?

Mon plan consiste à les imprimer et à les présenter parmis des collaborations similaires provenant de dizaines d'autres participants de partout sur la côte est canadienne et américaine. Les images et les textes ne seront utilisées que dans le contexte de ce projet.

Si vous souhaitez participer à ce projet, vous pouvez me contacter par courriel. Si vous ne voulez pas y participer, merci tout de même pour votre temps.

Sincèrement,
François Lemieux.

BIBLIOGRAPHIE

- Alberro, A. et A. Stimson. 2000. *Conceptual Art : a critical anthology*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Buren, D. 1969. «Au sujet de l'art en tant qu'information», *Werk*, vol.56, no 10, Berne.
- Charre, A. et M.-P. Macdonald. 1995. *Dan Graham*, Paris : éditions du disVoir.
- Costa E., R. Escari et R. Jacoby. 1966. «A media art», *Conceptual Art : a critical anthology*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press.
- Graham, D. 1981. *Dan Graham : exhibition catalogue*, New York : building and signs.
- Graham, D. 1985. *Exhibition catalogue*, Perth : The Art Gallery of Western Australia Press.
- Haacke, H. 1975. *Framing and Being Framed*, New York : New York University Press.
- Kosuth, J. 1969. *Art after Philosophy*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press.
- Le Corbusier. 1995. *Vers une Architecture*, Paris : Flammarion.
- Lippard, L. et J. Chandler. 1968. *Conceptual Art : a critical anthology*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press.
- Oiticica, H. 1966. *Position and Program*, *Conceptual Art : a critical anthology*, Cambridge, Massachusetts : MIT Press.
- Skinner, B. F. 1948. *Walden Two*. New York: Macmillan.
- Tolman, E. 1948. «The Rat in the Maze», *Purposive behavior in animal and men*, New York, Norton.

RÉSUMÉ

Ce mémoire-création présente les   uvres *Alteration to Homes for America* et *Devant une Architecture | Before an Architecture* réalisées dans le cadre du cursus de maîtrise à l'  cole des Arts Visuels et Médiatiques de l'Université du Québec    Montréal et s'intéresse à la relation que ces projets entretiennent avec l'héritage de l'art conceptuel.    travers le paradoxe *habiter et/ou disparaître*, les œuvres présentées abordent et questionnent la constitution de l'expérience sensible au cœur de l'idée de l'  habiter  . Sont également présentées les man  res de faire systématiques et autres stratégies sous-jacentes mises en œuvre dans ces projets. L'analyse proposée témoigne de mon intérêt pour les croisements entre narration, documentation, usage de la photographie, l'histoire de l'art et de l'architecture moderne.